Пожидаева Г.А.

ДРЕВНЕРУССКИЕ РАСПЕВЫ XV-XVII веков*

Вместе с принятием христианства (988 г.) на Русь из Византии был перенесен обряд богослужения со всеми составляющими его элементами, среди которых одно из важнейших мест занимало храмовое пение на канонические тексты. И если в ранний период в службах использовалась только переводная литература — с греческого на церковно-славянский, то позднее возникла и отечественная гимнография[1].

Литургическая поэзия в яркой художественной форме отражала основы христианского вероучения. Наличие строгих канонов, согласно которым создавались тексты песнопений, лишний раз подчеркивало то особое значение, которое придавалось слову в богослужении[2].

Внимание к слову ясно раскрывается и в подчиненной роли напева, строение которого в большой степени отражает особенности литературного текста. Такие важные элементы языка, как речевая интонация, ударность и безударность, соотношение долгих и кратких слогов непосредственным образом нашли свое выражение в музыкальном языке старинных песнопений.

Речитация на одном уровне, плавное, поступенное движение в небольшом диапазоне, редкое применение скачков стали основой для формирования музыкальных моделей — попевок, лиц и фит,— с помощью которых распевался текст. Масштабы этих моделей — от одного до 90 и более звуков на один слог — связаны со степенью внутрислогового распева поэтических строк. В зависимости от этого сложилось три типа соотношения текста и напева[3]: 1) *силлабический*, где одному слогу соответствует один звук напева (в виде исключения — два звука); 2) *невматический*, в котором одному слогу соответствует два, реже три звука; 3) *мелизматический*, распевающий каждый слог тремя и более звуками[4]. К силлабическому типу относится древнейшая традиция знаменного распева, к невматическому — новая его традиция, известная с конца XV в., к мелизматическому — кондакарное пение, большой, путевой и демественный распевы.

---

*Работа выполняется при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 95-06-17035)

Каждому из типов свойственны свои формы ритмического движения, но общим было разнообразие в использовании длительностей от восьмой до бревиса и применение различных ритмических последований — от ровного движения до сложных пунктирных и синкопированных ритмов. Господство двудольности в сочетании с несимметричными ритмическими группами создавало характерную для древнерусских распевов живую пульсацию ритмо-интонационного развития[5].

Ладовую основу певческих традиций древнерусской музыки образует обиходный звукоряд Соль — ре[1], построенный из четырех согласий (трихордов) — простого, мрачного, светлого и тресветлого. Согласия имеют одинаковую структуру (целый тон между звуками) и соединяются полутонами. Эта система по сути модальна и при строго выдержанном звукоряде использует переменные устои, представляя собой переменный лад как разновидность модальности. Особую выразительность придают так называемые *обиходные* лады — большой, малый и укоснённый, соответствующие мажорному, минорному и фригийскому наклонению попевок, лиц и фит[6].

Еще в Византии церковное пение являло собою цельную и развитую систему так называемого осмогласия. Осмогласие — это система восьми музыкальных ладов — гласов, каждый из которых звучал одну неделю, а потом сменялся следующим. Восемь таких недель объединялись в столп, в течение которого звучали определенные тексты и напевы, и по завершении столпа — восьми недель — и тексты, и напевы повторялись.

Гласы отличались друг от друга используемым регистром обиходного звукоряда и его диапазоном, преобладанием определенных обиходных ладов, конечным тоном (tonus finalis), а главное — устойчивыми интонационными моделями (попевками, лицами, фитами), которые в совокупности и определяли своеобразие каждого гласа.

Система осмогласия окончательно оформилась в трудах св. Иоанна Дамаскина (675-749 гг.) и была принята в богослужебной практике. Этой системе подчинялась бóльшая часть распевов, равно как и большинство песнопений; однако существовала и другая, меньшая часть, образующая так называемое негласовое пение[7].

За длительный период развития древнерусской церковной музыки сложился годовой певческий круг, охвативший разные службы — будничные и праздничные, разные циклы богослужения — вседневный, недельный (седмичный) и годовой (подвижный и неподвижный),— разные жанры и разные виды распевов. А сам строй православного богослужения, возвышенность и неспешность его чина, повествовательный тон литургического чтения, которые должны были определенным образом воздействовать на молящихся, несомненно сказались на характере всех песнопений, вошедших в храмовое действо. Особую строгость

их звучанию придавало унисонное исполнение однородным по тембру хором, обычно мужским[8].

Важнейшим из распевов русской православной церкви утвердился *знаменный распев*. Название его происходит от славянского "знамя" — знак, и связано с безлинейной формой записи (крюковой нотацией)[9]. Именно знаменным распевом в XI-XVII вв. был изложен весь круг песнопений, вошедший в служебные певческие книги — Ирмологий, Октоих, Обиход, Стихарь месячный и постный, Триоди постную и цветную, Минею месячную, Праздники и Трезвоны.

В знаменном распеве различают две традиции — раннюю (с XI до второй трети XV в.) и позднюю (с конца XV в. до конца XVII в.). Поздняя традиция знаменного распева соотносится с ранней как разные музыкальные редакции песнопений на канонические тексты[10]. В поздней редакции используется весьма развитый внутрислоговой распев: наряду с речитацией на одном звуковысотном уровне, называемом уровнем строки, или просто строкой, широко применяется ее опевание, причем поступенное мелодическое движение — опевание — преобладает над речитацией. Это оживляет ритмическую пульсацию напева, обогащает его интонационно.

Как в старой традиции, так и в новой музыкальными моделями для распевания текста служат попевки, лица и фиты, причем попевки и фиты имеют свои названия[11].

Попевка — это относительно завершенное музыкальное построение, возникающее в результате распева поэтической строки или ее части — нескольких слов, образующих "интонационно-смысловое единство" (синтагму)[12]. Принцип интонирования в литургическом чтении, основанный на рисунке мелодической волны с ее речитацией на одном уровне в начале, затем повышением к кульминации, более мелодичным и распевным завершением и понижением к концу,— нашел свое отражение и в попевке[13]. Такие особенности текста, как количество слогов в строке, соотношение слогов ударных и безударных,— всякий раз определяют конкретный выбор тех или иных попевок.

В новой редакции знаменного распева для них характерна мелодизированная речитация в начале (с предшествующим интонационным подходом к ее уровню), подъем к вершине (кульминация) и интонационно выразительный кадансовый оборот, часто со скачком, нисходящим движением и остановкой на целой длительности в конце. Ритмическая остановке в конце попевки создает естественную цезуру и отделяет одну попевку от другой (отметим, что смысловые цезуры текста и напева всегда совпадают).

Основными единицами ритмического движения в попевке являются четверти и половинные; восьмые используются значительно реже, только в отдельных случаях, причем, чаще в кадансах[14]. Целые длительности, как правило, применяются в

окончаниях попевок, а бревисы — только в окончаниях песнопений.

В начальном разделе попевки преобладает ровное движение четвертями и половинными; синкопированные и пунктирные ритмы — принадлежность кадансовых разделов — делают их более яркими и запоминающимися.

Периодичность пульсации половинных длительностей создает ощущение двудольности знаменного распева, которая укладывается как бы в "размер" 2/2, однако эпизодически возникают нечетные "такты"[15].

В ритмической организацией знаменных песнопений необходимо отметить ритмические особенности произнесения текста. В попевках обычно он звучит равномерно: каждый слог длится половинную, и только в завершающих разделах — целую или бревис, подчеркивая наиболее важную часть попевки. Кроме того, именно здесь используются синкопы, возникающие при соединении напева и текста, когда на слабую долю напева звучит новый слог, например, в попевках с хамилой:



Звукоряд каждой попевки, как часть обиходного звукоряда, охватывает небольшой диапазон (в основном от терции до септимы). При этом каждая из попевок имеет свое ладовое наклонение, наиболее очевидное в кадансовом обороте — мелодическом ядре попевки. Исходя из особенностей строения обиходного звукоряда (соединения одинаковых согласий — трихордов) попевки знаменного распева используют три наклонения — большое, малое и укоснённое ("мажорное", "минорное" и "фригийское").

Попевками, в основном, и распевается текст в традиции знаменного распева. В то же время еще в древнейший период возникли более свободные музыкальные построения для распева отдельных слов поэтического текста — это так называемые *лица* и *фиты* — пространные вокализы, мелодии которых долгое время (до конца XVI в.) не записывались, существуя в устной традиции. Напоминанием о них (в определенных местах песнопений) служили комплексы знаков, среди которых при обозначении *фиты* обязательно употреблялась буква греческого алфавита "фита" (Θ).

В разводах фит выразительность достигается за счет использования тех же приемов риторики, живой речевой интонации, что и в попевках. Подобно тому, как в выразительной речи логические ударения выделяются высотой, долготой и силой звука, в фитном пении опорой становятся чаще всего самые высокие, длительные и ударные звуки (для каждого из разделов фиты), звуковое пространство между которыми заполняется

развитой мелодической линией с опеванием строк, подходом к смысловым вершинам с последующим спуском.

По сравнению с ритмическим движением в попевках (четвертными, половинными и целыми) в фитах чаще применяются крупные длительности — половинные, целые, бревисы, и даже в отдельных случаях двойные бревисы. Более широко используются в них пунктирные и синкопированные ритмы, причем в разных их вариантах, включая трехдольные и пятидольные:

♩. ♪; 𝅗𝅥. ♩; 𝅝. 𝅗𝅥; ♩ 𝅗𝅥; ♩ 𝅝

Благодаря протяженности фит, позволяющей сочетать симметричные и несимметричные построения, метроритмическая организация в них сложнее, чем в попевках, хотя двудольность преобладает и здесь.

Произнесение текста по сравнению с попевкой, естественно, замедленно из-за большого внутрислогового распева.

Обиходный звукоряд, как и в попевках, определяет ладовое строение фит. И если при краткости развода, не намного превышающего по своим масштабам попевку, возможно ограничиться одним из обиходных ладов, то в широкораспевных протяженных разводах возникает ладовая переменность.

Разные типы ритмического движения и ладовая переменность вкупе с развитым мелодическим движением делают фиту особо ярким средством музыкальной выразительности. Именно поэтому фиты часто звучат в торжественных, праздничных песнопениях.

Лица представляют собою, как правило, более простые вокализы, хотя некоторые из них по своим масштабам и прихотливости ритмического рисунка не уступают фитам. В большинстве своем по степени распевности они занимают промежуточное положение между попевками и фитами. В обозначении же "лиц" группой знаков буква "фита" отсутствует.

Важнейшим свойством композиционного мышления той эпохи был принцип вариантности. Наглядным его проявлением может служить строение попевок, лиц, фит, которые имеют изменяемую и неизменяемую части[16]. Это позволяет гибко варьировать использование одной и той же попевки для разных текстовых структур, приспосабливая музыкальную модель к определенной литературной — количеству слогов, их ударности и безударности, смысловому ударению. Вариантность коснулась также и неизменяемой части попевки — ее "ядра" — в связи с применением одной и той же попевки в разных гласах[17]. Пение "на подобен", когда на один и тот же напев (или близкие напевы) распеваются разные тексты, также ярко демонстрирует принцип вариантности музыкального мышления, как и создание новых музыкальных редакций песнопений, в которых при сохранении большей части попевок, лиц и фит и интонационного рисунка напева заменяются отдельные из них.

Как и попевки, фиты и лица подчинялись системе осмогласия, но более свободно, так как многие из них использовались не в одном, а в нескольких гласах[18].

Наиболее крупной, относительно завершенной частью формы песнопения, которая возникает в результате распева поэтического текста попевками, лицами и фитами, является *строка*, объединяющая в себе строку текста и строку напева, границы которых совпадают. В зависимости от того, какие из интонационных моделей выбираются для распевания текста, масштабы строк могут быть разными. Из последования строк складывается форма всего песнопения.

Постепенно в процессе исторического развития происходило накопление интонационного фонда попевок, лиц и фит и осмысление их роли в музыкальной форме. Так, например, за попевками закрепились функции — начальная, срединная и конечная[19]. Отдельные лица и фиты также употреблялись преимущественно в определенных разделах формы[20].

Разнообразие попевок, лиц и фит, вариантность этих моделей с их метроритмической характерностью и своеобразием ладовой системы создают неповторимый и всегда узнаваемый облик песнопений знаменного распева.

О его исполнении можно судить по традиции, сохранившейся в среде старообрядцев: для нее характерны точно выдержанный темп и ритм, ровная по динамике звучность, не препятствующая выразительности и отчетливости произнесения текста. Огромное значение для знаменного одноголосия приобретает фразировка: цезуры между попевками разделяют напев соответственно структурам текста. Средний темп, прикрытый, почти академический звук, незаметное цепное дыхание и предельно строгое, истовое звучание — вот главные качества старообрядческой традиции знаменного пения.

Большой распев — это пространная редакция знаменного, существовавшая по крайней мере с XVI-го столетия и относящаяся к распевам мелизматического типа. Одним из его создателей считается знаменитый распевщик второй половины XVI — начала XVII в. Федор Крестьянин, изложивший "большим знаменем" евангельские стихиры[21]. В круг большого распева вошли также славники великим и некоторым средним праздникам, догматики, как и евангельские стихиры исполнявшиеся на воскресной службе, блаженны[22] и некоторые песнопения, имеющие важное драматургическое значение в богослужении[23].

Как редакция знаменного, большой распев включает его попевки, лица и фиты. Но если в знаменном распеве фиты звучали эпизодически, как украшение, здесь они господствуют. В результате свободно разрастается композиция песнопений, собственно музыкальное развитие которой уже не зависит непосредственно от литературных структур, как это было в основной редакции знаменного распева.

Преимущественно через фиты и лица проявляется в большом распеве и система осмогласия, но, как уже было отмечено, они не так строго распределены по гласам, как попевки (поскольку есть фиты и лица, употреблявшиеся в двух, трех и четырех гласах). Очевидным следствием этого становится бо́льшая ладовая свобода, разнообразие ладовых отклонений и меньшая характерность каждого гласа.

Синкопированный ритм и несимметричные построения при строгости общего ритмического движения, свойственного всем древнерусским распевам, создают ощущение свободы в развертывании мелодической линии его песнопений[24].Вытянутые крупные длительности (целые, половинные), широкое мелодическое дыхание в фитах и лицах, связанное с большим внутрислоговым распевом (определившим название редакции), замедленное произнесение текста, более сдержанный, медленный темп исполнения,— все это придает песнопениям большого распева торжественный, праздничный строй звучания.

Малый распев возник как сокращенная редакция обычного знаменного (имеется в виду его новая традиция с конца XV в.)[25]. Списки памятников малого распева, известные еще в XVI в.[26], получили более широкое распространение с начала XVII столетия и сохранились на всем его протяжении. Это прежде всего евангельские стихиры, обозначенные “малым распевом” в отличие от большого их распева Федора Крестьянина, это стихиры избранным великим праздникам (Рождества и Введения во храм Пресвятой Богородицы, Рождества Христова, Богоявления), это отдельные песнопения великопостного цикла, например кондак “Взбранной Воеводе”, и некоторые вседневные песнопения — “Иже херувимы”, “Достойно есть” и др.[27].

В малом распеве звучат те же типы интонационных моделей, что и в обычной редакции,— попевки, лица и фиты; однако из них отдается предпочтение самым простым попевкам с наименьшим внутрислоговым распевом, а применение фит и лиц ограничено. Главный смысл редакции заключался в значительном сжатии внутрислогового распева, что сокращало время звучания песнопения порой более чем вдвое.

Сравнение песнопений обычного знаменного и малого распева на один текст показывает, что в одних случаях в краткой редакции сохраняются некоторые попевки (с небольшим внутрислоговым распевом) а в других полностью заменяется их состав. В обоих случаях малый внутрислоговой распев, также дающий название редакции, приводит к большей ритмической подвижности напева и более оживленному ритму произнесения текста в песнопении. Поскольку распев выстроен преимущественно на попевках, гласовая определенность его выражена максимально.

Кроме пространной и краткой редакции знаменного распева (большого и малого распевов) существовали и другие, получившие название “*перевод*” или “*ин перевод*”. Слово “перевод”

используется здесь, вероятно, в значении "изменение"[28] и фактически совпадает с понятием музыкальной редакции (или редакции напева). Термин известен с XVI в. для новых редакций отдельных песнопений, при этом от основной редакции "переводы" отличались иным составом попевок и фит, иным их последованием, иногда и соотношением напева и текста. Понятие "перевода" применялось и к авторским редакциям — "перевод Крестьянинов", "перевод Лукошков" и т.п.

Путевой распев — один из самых распространенных распевов после знаменного. В рукописных источниках для обозначения его чаще всего встречается термин "путь" или "путный". До сих пор у исследователей не сложилось безусловного и убедительного толкования названия распева. Кроме привычного значения слова "путь" (дорога), И.Гарднер, например, указывает другое его значение в древности: "правило", "обычай"[29] и считает, что оно более всего подходит для объяснения его названия[30].

Традиция путевого пения зафиксирована в рукописях с последней четверти XV в., а к концу XVI — первой половине XVII в. репертуар его, охватив годовой певческий круг, практически стал повторять знаменный[31], уступая ему, однако, в распространенности. Из путевых песнопений чаще других встречаются праздничные величания и задостойники, тропари и стихира на Великое водоосвящение.

Для путевого распева характерна неспешная плавность мелодии, поступенное движение; в отличие от знаменного распева в нем вместо речитации на строке остается только ее опевание. По степени распевности путевые попевки приближаются к знаменным лицам. Видимо, не случайно здесь чаще других применялись гласы восьмой и шестой, особенно богатые в знаменном пении именно лицами.

Долей ритмической пульсации в путевом распеве становится целая; в связи с этим укрупняются и ритмические группы, в которых больше целых и бревисов. Особенностью распева является синкопированный ритм и пунктирный ритм в увеличении:

. Несимметричные ритмические группы, свойственные попевкам пути (;), придают ему своеобразие и некоторую свободу ритмического движения.

Напевы его разворачиваются обычно как опевание строки в пределах терции и постепенно захватывают сексту, септиму (очень редко дециму). Мелодическое движение в узком диапазоне, сохраняющееся на протяжении всего песнопения, и создает характерную его ладовую окраску.

Строение напева и его внутренние цезуры непосредственно зависят от конкретного литературного текста: его строкам соответствуют разделы напева; как правило, это попевки, реже — более крупные структуры — музыкальные строки. Попевки

путевого распева пространнее, чем знаменные и масштабы их более сходны с лицами знаменного распева. Об общности путевых и знаменных композиций говорит и применение оригинальных фит, разводы которых не совпадают со знаменными.

Соотношение напева и текста в песнопениях очень своеобразно: при их соединении нередко возникают дополнительные синкопы, из-за того, что произнесение слога приходится на слабую долю напева[32].

Путевой распев был настолько хорошо освоен, что постепенно сложились его разновидности: *большой путевой распев, путь монастырский* и *путь троицкий*, являющиеся музыкальными редакциями основной традиции.

Большой путевой распев соотносится с обычным путевым как большой знаменный с обычным знаменным. Окончательное его формирование приходится, вероятнее всего, на конец XVI в., но ранние редакции встречаются уже в начале XVI в. (например, "Приидите ублажим Иосифа")[33].

Путь троицкий как разновидность путевого распева возник, по-видимому, в Троице-Сергиевой лавре и звучал во многих песнопениях богослужения. Троицкая редакция ритмически разнообразнее; особенность ее и в равномерном произнесении слогов текста без синкоп — в противоположность *пути монастырскому,* где синкопы образуются именно при соединении напева и текста.

Простота мелодической линии вкупе с живым, свободным метроритмом, возникающим из сочетания симметричных и несимметричных "тактов", при медленном темпе развертывания напева производит яркое впечатление от исполнения путевых песнопений.

Среди разнообразных певческих традиций древнерусской музыки *демество* занимает место самого торжественного вида пения эпохи Московской Руси. Греческое слово Δομεστικος доместик, деместик, демественник — хозяин, руководитель хора, головщик[34]),— послужило основой названия распева. Демество применялось в исключительно важных жанрах богослужения — псалмах, стихирах-славниках, задостойниках, многолетиях высшей власти — царю и митрополиту, затем — патриарху и т.д.; демеством пели в театрализованном представлении "Пещного действа".

Начало его истории совпало с централизацией русских земель вокруг Москвы, что и сказалось на репертуаре — со временем в него вошли песнопения, посвященные православным подвижникам, выдающимся государственным и общественным деятелям Руси, а также праздникам, отражающим исторические события. Так, демеством были изложены песнопения едва ли не самым почитаемым святым, подвижничество которых имело огромное значение для отечественной истории — Сергию Радонежскому и Петру — митрополиту московскому. Царские мно-

голетия демеством с именами царей от Ивана Грозного до Петра I стали "живыми" музыкальными свидетелями нашей истории.

Наиболее ранние демественные списки относятся к концу XV — началу XVI в.[35], а возникновение распева — к последней четверти XV в. Подобно путевому и большому распевам демество относится к распевам мелизматического типа, принципы его развития и соотношения напева и текста имеют много общего с фитным пением.

Входившее в систему древнерусских распевов, демество связано с ними общими особенностями лада и метроритма. Как характерная для древнерусской монодии, здесь господствует двудольность, при этом основная доля ритмической пульсации — половинная. В метроритмической организации также сохраняется сочетание симметричных и несимметричных "тактов" (♩𝅝; ♩𝅗𝅥. ♩; ♩𝅗𝅥𝅗𝅥). Наиболее показателен для демественных мелодий пунктирный и синкопированный ритм, именно в этом распеве звучащий в различных комбинациях и вариантах: ♩. ♪; 𝅗𝅥. ♩; 𝅝. 𝅗𝅥; ♩𝅝; ♩𝅗𝅥; ♩𝅗𝅥. ♩.

Обиходный звукоряд — ладовая основа демества; ограниченный его диапазон определяется для каждого песнопения; применяется также переменность обиходных ладов — большого, малого и укоснённого.

Мелодическое развитие демественного распева существенно отличается от знаменного отсутствием речитации на строке и опорой на ее опевание. Звуковысотный уровень строки не был постоянным на протяжении всего песнопения, он менялся и был "действительным" для относительно небольших структурных ячеек напева.

Опевание строки, ладовые отклонения от строки к строке, вариантность их наклонений, ритмическая вариантность с применением простого и двойного увеличения, использование принципа мелодической волны стали приемами развития в демественных композициях.

Для них характерно укрупнение музыкальных структур на уровне попевок, строк и композиции в целом. Музыкальные строки демества, объединяющие несколько попевок, обычно соответствуют не синтагмам, а целым строкам текста, при этом их масштабы много больше, чем в знаменном распеве. Именно строка выполняет функцию главного раздела, повторяемость которого создает временную форму песнопения. В обособлении этих разделов большую роль играют композиционные приемы, получившие название "захват демеством" и "почин демеством", применяющиеся на стыке музыкальных строк и отмеченные в рукописях XVI — XVII вв. Э-образным знаком.

Начало новой строки нередко подчеркивалось повышением уровня интонирования; этот скачок — переход к более высокому уровню — обозначался как "захват демеством", то есть захват голосом верхнего регистра звукоряда. И поскольку стро-

ка, предшествующая захвату, всегда заканчивалась в низком регистре, сопоставление его с высоким в начале новой строки звучало особенно выразительно.

При "почине демеством" соединение музыкальных строк было плавным, без скачка, термин показывал переход к новому разделу с интонационных формул, которые употреблялись в начале песнопений, отсюда и название — "почин" (иногда — "зачин"), то есть начало. Такое обозначение встречается и в начале песнопений[36].

В процессе исторической эволюции возникли музыкальные разновидности демества или его новые редакции — это *малый напев демеством* и "*псковский перевод демеством*".

В *малом напеве демеством* ускоряется ритмическая пульсация и преобладает движение четвертями (взамен половинок демества основной традиции)[37]. Здесь сильно сокращен внутрислоговой распев; ритм произнесения слогов текста выдерживает пульсацию половинными длительностями, что сближает редакцию со знаменным распевом (не случайно она иногда именуется "знаменной").

"*Псковский перевод демеством*" выделяется своими композиционными приемами — преобладающим цепным соединением всех структур напева без "захвата" и "почина" и отсутствием ладовой переменности в напеве.

В старообрядческих общинах, например, в Нижнем Новгороде, с. Стрельниково Костромской области,— демеством поют строго, с благоговением, подобающим великим праздникам; господствует ровная по динамике звучность, сочетающаяся с выразительной декламационной фразировкой. Медленный темп наиболее естественно соединяется с величавой торжественностью праздничного храмового действа. Небольшие отклонения от темпа — расширения в начале и конце строк — рельефно выделяют эти разделы песнопения; ритм же напева выдерживается абсолютно точно.

Киевский, греческий и болгарский распевы получили распространение на Руси с середины XVII в. через украинских певцов, привезших в Москву партесное пение и южнославянские одноголосные распевы. В их круг вошли вседневные песнопения, а также целый ряд великопостных и праздничных. Все три распева подчиняются системе осмогласия, для них характерны напевность и выразительность, размеренное ритмическое движение, почти исключающее несимметричные построения,— простота мелодии и часто применяемая строфическая (куплетная) форма. Благодаря тому, что лад их близок мажоро-минору, они легко поддаются гармонизации, и, вероятно, в этом причина их быстрого распространения в многоголосных обработках второй половины XVII в. и сохранения их в более позднем партесном стиле XVIII — XIX вв.

Образцы этих распевов во множестве списков XVII в. не всегда однородны, как знаменный, путевой и демественный

распевы. Стилистическая неровность и даже пестрота, по-видимому, отражает процесс постепенного их формирования. Да и сама эпоха второй половины XVII в. создавала предпосылки для большей свободы индивидуального творчества, как это наблюдается, например, на всевозможных "ин переводах" знаменного распева, известных по рукописям того же времени.

Появление *греческого распева* связывают с приглашением в Москву в 1656 г. мастера греческого пения константинопольского дьяка Мелетия "со товарищи", который обучал государевых и патриарших певчих.

Простота греческого распева порой напоминает старую знаменную традицию, близкую византийской — с длительной речитацией на строке, например, в пасхальном каноне. В то же время в других жанрах значительно более развитые мелодии распева можно сравнить с путевыми (например, в воскресных тропарях, известном псалме "Благослови, душе моя, Господа").

В греческом распеве слышен преимущественно большой обиходный лад (автентический и плагальный), близкий мажорному; в песнопениях широко применяется варьированная повторность музыкальных строк, попевок.

В *киевском распеве* господствующим ладом становится малый обиходный (близкий минорному). В отличие от великорусской традиции знаменного распева здесь часты повторы отдельных слов и фраз текста, благодаря чему разрастаются масштабы композиции.

Болгарский распев заметно разнится с киевским и греческим по своему ладу: в нем, подобно знаменному, путевому и демественному распевам, используется переменность обиходных ладов (большого, малого и укоснённого). В распеве отсутствуют синкопированные и пунктирные ритмы и преобладает ровное движение четвертями и половинными длительностями (с остановкой на целых в кадансах). Произнесение слогов текста удивительно размеренно — каждый слог укладывается в целую длительность.

С усвоением и развитием музыкальной культуры, воспринятой от Византии, на Руси сложилась общерусская традиция церковного пения. Постепенно в крупных культурных центрах возникли школы распевщиков, талантом которых и были созданы не только общерусская традиция с ее основными распевами — знаменным, путевым и демественным,— но и *региональные,* а также *местные* и *монастырские редакции* отдельных песнопений.

Одной из крупнейших школ был новгородская, в которую входили в XVI в. Савва и Василий Роговы, Маркелл Безбородый, позднее в XVII в.— Иван Шайдур. Московская школа известна нам по именам распевщиков второй половины XVI — начала XVII в.— Федора Крестьянина, Ивана Носа, Лонгина Коровы (Шишелова). Примерно в это же время — с конца XVI в.— формируется усольская традиция пения, которую

представляют Стефан Голыш, Иван Лукошко, Фаддей Суботин[38].

Все мастера пения тем или иным образом связаны между собой: так Федор Крестьянин, Иван Нос и Стефан Голыш учились у Саввы Рогова, Иван Лукошко — у Стефана Голыша, впоследствии основателя усольской школы. Федор Крестьянин и Иван Нос определенное время вместе работали в Александровой слободе при Иване Грозном.

Среди песнопений разных традиций в рукописях встречаются обозначения: *новгородское, псковское, московское, усольское* и др. Они относятся к конкретным музыкальным редакциям единичных песнопений, которые являются по сути "ин переводом" по отношению к одному из основных распевов — знаменному, путевому или демественному,— или соединяют попевки или их элементы из разных распевов; встречаются также оригинальные попевки, характерные только для каждого из них.

В традиции знаменного распева, например, выдержано песнопение усольской школы "Давыдо провозгласи", знаменный же распев преобладает в московском песнопении "Взбранной Воеводе", "псковский перевод демеством" использует особенности демественного распева.

Те же черты появляются и в так называемых *монастырских напевах,* которые в рукописях обозначаются: *троицкий, кирилловский, чудовский, опекаловский, воскресенский* и т.д.

Традиции большого распева слышны в опекаловском "Святый Боже", путевого распева — в величаниях "пути троицкого". Некоторые особенности знаменного и путевого распевов можно отметить в чудовских напевах песнопений "Взбранной Воеводе" и "Ныне силы небесныя", элементы знаменного, путевого и демественного — в "ин переводе монастырском" херувимской песни, отдельные элементы демества звучат наряду с путевыми попевками в тихвинском "Достойно есть".

Некоторые местные и монастырские напевы (московский, чудовский, воскресенский, антиохийский) включают в себя попевки и элементы поздних по происхождению распевов — киевского, греческого и болгарского, что свидетельствует о их возникновении не ранее середины XVII в.

Названия напевов связаны с местом их возникновения — "московское", "новгородское", "псковский перевод" — или "троицкий" (Троице-Сергиева монастыря), "чюдовский" (кремлевского Чудова монастыря), "воскресенский" (вероятно, Ново-иерусалимского Воскресенского монастыря близ Москвы), "опекаловского" (Опекалово-Вознесенского монастыря Тверской губернии[39]), "тихвинское" — Тихвинского монастыря, относящегося к Новгородской зоне.

Свод песнопений, сохранившийся в рукописях до наших дней, позволяет судить об уникальности культуры древнерусской монодии XV — XVII вв. Она послужила основой для

развития богатейшей культуры раннего русского многоголосия, и сегодня не потерявшего своего исторического значения и художественной ценности. Несмотря на повсеместное распространение партесного пения, характерные особенности монодии — широкораспевность, ладовое и метро-ритмическое своеобразие, высокий строй звучания,— органично вошли в музыку более позднего периода. Кроме того, традиция древнерусского одноголосия сохранилась и нашла свое яркое продолжение в старообрядческом церковном пении.

Интерес к древнерусским распевам возродился в творчестве композиторов конца XIX — начала XX в., что выразилось в создании многоголосных обработок. И наверное, не случайно произведение, являющееся одной из вершин мирового музыкального искусства — "Всенощная" С.В.Рахманинова, — основано на этих древних распевах.

Обращение к традиции русской духовной музыки стало важной чертой в творчестве современных композиторов, многие из которых находят в ней живой источник вдохновения.

---

1 Отличительными чертами ее было отсутствие рифм, более свободное деление на строки, использование ритма белого стиха и ассонансов.

2 Даже историческая книжная реформа XVII в., в результате которой появились и новые песнопения, и новые редакции старых, была направлена преимущественно на усовершенствование литературной редакции.

3 Предпосылки возникновения каждого из типов появились на Руси еще в древнейший период.

4 Гарднер И. Богослужебное пение русской православной церкви. Нью-Йорк, 1978. С. 122-123.

5 В рамках данной статьи не рассматривается осмысление понятия метра в ту эпоху, его историческое развитие как в теории, так и в практике. Подробнее об этом см.: Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.

6 Холопов Ю.Н. Переменный лад. / Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 418-419.

7 Это некоторые важнейшие неизменяемые песнопения службы: псалмы, херувимская песнь, причастные стихи и др.

8 В женских монастырях, естественно, использовались женские голоса.

9 Нотация, получившая название "столпового знамени", по своему происхождению восходит к палеовизантийской (так называемой куаленской).

10 Об изменении редакции знаменного распева в конце XV в. см.: Карастоянов Б.П. К вопросу расшифровки крюковых певческих рукописей знаменного распева.// Musica antiqua Europae orientalis. Bydgoszcz, 1975. С. 487-504; Кравченко С.П. О некоторых особенностях фитных формул (на материале певческой книги "Праздники") // Проблемы истории русской и советской музыки. М., 1977. С. 123.

11 Название попевки чаще всего отражает характер звучания ("подъем", "колыбелка" и др.), иногда оно связано с особым знаменем, использующимся в его записи (кулизма, хамила, паук). Названия фит также связаны с характером развода ("кудрявая", "трясогласная"), графикой тайнозамкненных начертаний ("кобыла", "сковорода", "зельная" и др.) или словом, которое она распевает в наиболее известных и употребительных

песнопениях ("утешительная", "юница" и др.). Подробнее об этом см.: Бражников М.В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 128-220.

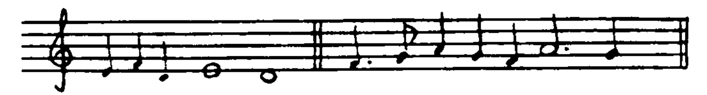
12 Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 447.

13 О рисунке мелодической волны в попевке см.: Карастоянов Б.П. О таблицах мелодических формул знаменного распева // Musica antiqua Europae orientalis. VIII. Bydgoszcz, 1988. Polska. С. 489-516.

14 Например, в кулизме средней восьмого гласа и в попевках с так называемой "тряской":
кулизма средняя



15 3/4 в попевке "колесо", 5/4 в попевке "повертка":



16 "Доступку" и "ядро" в попевке, "приступ", "ядро" и "конечный оборот" в фите и лице (М.Бражников. Древнерусская теория музыки. Л., 1972. С. 185, 188; он же. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984. С. 61-63.

17 Графика попевки при этом оставалась неизменной, а напев менялся в зависимости от гласа.

18 Например, фита "хабува" — во втором, пятом гласах, фита "обычна" — в первом, втором, четвертом, пятом и седьмом гласах и т.д.

19 Металлов В.Осмогласие знаменного распева. М., 1899.

20 Например, лицо "мечик осмогласный" использовалось только в конце песнопений.

21 Федор Крестьянин. Стихиры. Публикация, расшифровка, исследование и комментарии М.В.Бражникова. М., 1974.

22 Бражников М.В. Новые памятники знаменного распева. Л., 1967; он же. Памятники знаменного распева. Л., 1974.

23 "Свете тихий", прокимен "Всякое дыхание", "Вечная память" чина заупокой и др.

24 В некоторых поздних списках конца XVII в. синкопированные несимметричные ритмы стали распеваться как симметричные: ♩ 𝅝 = ♩ 𝅗𝅥. ; 𝅝 ♩ = 𝅗𝅥. ♩, что представляет собою более позднюю традицию.

25 Редакции малого распева возникали, вероятно, в тех случаях, когда песнопения обычной редакции (знаменного распева) были весьма пространны и изложены попевками, приближающимися по степени своего внутрислогового распева к лицам.

26 Калиниченко Н.Н. О малом распеве // Русская хоровая музыка XVI-XVIII вв. М., 1986. С. 46.

27 О репертуаре малого распева см.: Калиниченко Н.Н. Некоторые аспекты исследования малого распева // Всероссийский фестиваль "Невские хоровые ассамблеи". М., 1984. С. 83-84.

28 Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1902. Т. II. Ч. 2. Ст. 898.

29 Там же. Ст. 1738.

30 Гарднер И. Богослужебное пение русской православной церкви. Т. I. С. 437.

31 Богомолова М.В. К проблеме выявления и изучения ранних памятников путевого распева (на примере стихиры "Приидите ублажим Иосифа" и задостойника "О тебе радуется") // Проблемы русской музыкальной тек-

стологии (по памятникам русской хоровой литературы XII — XVIII вв. Л., 1983. С. 119, 140-142.

32 Подобная традиция есть и в знаменных попевках с хамилой, попевке "кавычки" и некоторых других, но там это скорее исключение из общего правила (см. Прим. на с.266).

33 Богомолова М.В. Указ.соч.. С. 137-139.

34 Срезневский И.И. Указ.соч. Т. I. Ч. 1. Ст. 652.

35 Фролов С.В. Старейшая певческая рукопись Древлехранилища Пушкинского Дома // ТОДРЛ. Т. XXXI. Л., 1976. С. 384-386.

36 Подробнее о композиционных приемах захвата и почина см.: Бегунова (Пожидаева) Г.А. О терминологии демественного пения // Традиции русской музыки XVII-XIX вв. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 38 М., 1978. С. 38-46. Пожидаева Г.А. Демественное пение // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 6. ч.II. М., 1994. С. 433-474.

37 Подробнее о малом напеве демеством см.: Пожидаева Г.А. Текстология памятников демественного распева // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 2. М., 1989. С. 337-339.

38 К сожалению, круг известных нам распевщиков ограничен по многим причинам, в первую очередь, в силу анонимности искусства в ту эпоху. Усилиями исследователей за последнее время открыты и новые имена распевщиков, и их произведения, и биографические сведения (см. работы М.В.Бражникова, Н.Д.Успенского, И.Гарднера, Н.С.Серегиной, И.Ф.Безугловой, Н.П.Парфентьева, Н.Н.Парфентьевой, Н.В.Рамазановой, Г.А.Пожидаевой).

39 Безуглова И.Ф. "Достойно есть" опекаловского распева // ТОДРЛ, Т. XXVI. Л., 1981. С. 308-320.